

## O TEMPO DO SILÊNCIO

### – O DIÁLOGO DA RESSURREIÇÃO DE GIL VICENTE<sup>1</sup>

Maria José Palla

Que nos calemos em nosso calado (v. 287)

.....

Que seja verdade, calar e negar (v. 291)

Vamos tecer algumas considerações sobre o *Diálogo da Ressureição* de Gil Vicente. Esta peça, certamente a mais curta do autor (316 versos), prolonga o *Breve Sumário da História de Deus* (1044 versos); as duas em conjunto formam um ciclo completo da Paixão – “o *Diálogo* fecha este fresco”, diz-nos Paul Teyssier<sup>2</sup>. A obra em estudo pertence ao género farsa enquanto a *História de Deus* retira as suas personagens e os seus temas do texto bíblico. Nenhuma peça religiosa de Gil Vicente está tão perto dos mistérios representados na mesma época na Europa, nomeadamente em França.

A representação da Ressureição tem uma longa história. O mais antigo texto descrevendo uma *Visitatio sepulchri* provém certamente da *Regularis concordia anglicae nationis monachorum sanctimonialiumque*, redigida entre 965 e 975, que explicita emprestar esta prática à abadia de Fleury.

---

<sup>1</sup> Este trabalho foi inicialmente apresentado em francês num colóquio em Leeds, em 1997. Apresentamos aqui o desenvolvimento dessa conferência.

<sup>2</sup> *Gil Vicente – O Autor e a Obra*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1982, pp. 61-62.

Bernard Faivre recorre à sua autoridade para introduzir ‘teatralmente’ o capítulo *Le Théâtre d’église* na obra colectiva *Le Théâtre en France*<sup>3</sup> do seguinte modo, “trois femmes barbues qui traversent à pas lents la nef de l’église ... Telle fut certainement la première représentation théâtrale en France. Nous sommes au Xe siècle, à l’aube”. O teatro religioso nasce da dramatização da liturgia e da transformação progressiva do fiel em espectador<sup>4</sup>.

A maioria das Paixões francesas, o *Novo Testamento*, os evangelhos apócrifos e a tradição escrita e não escrita determinavam, até aos mínimos pormenores, não somente a intriga como também as personagens e as suas réplicas. Segundo Graham A. Runnalls, “l’histoire des Passions françaises est, pour ainsi dire, une succession presque ininterrompue de remaniements de remaniements, de révisions de révisions”. De maneira que, diz este autor, uma Paixão original não era concebível<sup>5</sup>.

Com o florescer das cidades, o teatro religioso sai da igreja e, a partir do século XIII, torna-se uma prática urbana, das confrarias e das hierarquias, da cidade, mas igualmente do príncipe. *Le Théâtre de la grande place*, eis um título de Bernard Faivre<sup>6</sup>. Um teatro à escuta da vida urbana, que traduz as suas tensões, a sua tentativa de equilíbrio, o desejo de reconciliar Deus e o mundo, a fortuna terrestre e a graça celeste, o querer individual e o desejo divino.

Durante os séculos XIV e XV, o teatro religioso e, nomeadamente, o mistério<sup>7</sup> têm como tarefa reencontrar e recentrar o homem perdido nas desgraças do tempo. Largamente alimentado nos *exempla* dos sermões, o mistério<sup>8</sup> representa a história do mundo, da Criação ao Juízo Final, entre o Inferno e o Paraíso, um afrontamento sempre recomeçado entre o Bem e o Mal, onde o homem é ao mesmo tempo agente e paciente.

Os arquivos da Idade Média informam-nos de que do século XIV ao século XVI centenas, talvez mesmo milhares de representações de mila-

---

<sup>3</sup> Jacqueline de Jomarron, *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 17.

<sup>4</sup> Como indica Bernard Faivre, o fiel não tira a sua veste de crente, passa da missa à comemoração de um acontecimento que põe em cena o drama da igreja.

<sup>5</sup> Graham A. Runnalls, *Les Mystères de la Passion*, pp. 469-470.

<sup>6</sup> Jomarron, pp. 47 e segs.

<sup>7</sup> Esta época, como sabemos, é a época do “riso desenfreado”, onde o Carnaval triunfa sobre a Quaresma.

<sup>8</sup> De *ministerium*, que designa o ofício litúrgico como um todo o espectáculo solene.



gres e de mistérios foram encenados em França, sendo o mistério da Paixão, certamente, o mais popular. O *Mistério da Paixão* de Arnold Gréban (c. 1450) é, sem dúvida, o mais conhecido em França<sup>9</sup>. Recentemente Graham A. Runnalls agrupou os textos das Paixões francesas para estabelecer uma genealogia, ou uma filiação, distinguindo quatro famílias, classificadas geograficamente.

Em 1456, representa-se em Angers o *Mystère de la Ressurrection* (ou do *Roy Advenir*), escrito em 16 000 versos por Jean Le Prieur, por encomenda de René d'Anjou<sup>10</sup>. O “pitoresco”, que não devemos reduzir à única vontade de distrair<sup>11</sup>, é reduzido a algumas cenas (diabices). A palavra que chega mais frequentemente à boca dos diabos é “doute”, a “dúvida” que eles sentem, uns da ideia de que Cristo desça aos Infernos, outros de que tenha ressuscitado.

Em 1486, Jean Michel escreve um *Mystère de la Passion* retomando em parte o texto de Gréban, mas amplificando-o. Uma das últimas Paixões, a *Passion de Valenciennes*, data de 1547, um ano antes da proibição de mistérios em França. Esta obra foi representada em 25 jornadas nas quais 169 papéis foram interpretados por 63 actores; chegou a ter mais de 5000 espectadores por dia. Curiosamente, ainda não existe uma edição crítica deste mistério; Elie Konigson estudou somente a sua dramaturgia<sup>12</sup>.

O historiador de teatro Gustave Cohen interessou-se especialmente pela encenação deste mistério<sup>13</sup>, obra ideal, segundo ele, para estabelecer a dramaturgia do grande teatro religioso. Instaladas entre o Inferno e o Paraíso, as “mansões” constituíam uma espécie de camarim, podendo ser modificadas durante a jornada, estruturando o espaço e o tempo cénicos. Imagens de um lugar, de um momento e de um acontecimento constitui-

---

<sup>9</sup> Este mistério ocupa 34 500 versos. Dispomos de duas edições, sendo a mais importante a de Omer Jodogne, *Le Mystère d'Arnold Gréban*, Académie Royale de Belgique, 1983, vol. I (texto); vol. II (notas).

<sup>10</sup> Joan Marie West, *The 1456 Angers Ressurrection: a critical description and study*, Ann Arbor, 1981; Pierre Servet, *Le Mystère de la Ressurrection*, Angers, ed. crítica, Genebra, Droz, 1993, 2 vols.

<sup>11</sup> “Il y a toute une pédagogie proprement théâtrale dans ce jeu d'attirance et de répulsion”, Faivre, p. 88.

<sup>12</sup> Elie Konigson, *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes*, Paris, C.N.R.S., 1969.

<sup>13</sup> Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, Paris, Champion, 1926.

riam testemunhos silenciosos do desenrolar da acção, unificados, como um símbolo do plano divino que domina o tempo e os homens. Disposição em “linha gigante”, como pretendia Gustave Cohen, ou em “círculo”, como afirma Henri Rey-Flaud, as soluções, certamente, são variadas. O que parece mais provável é que “não existe um actor para cada personagem nem uma cena principal no palco”<sup>14</sup>.

Gil Vicente escreveu várias peças religiosas<sup>15</sup> ditas de devoção, termo que podemos tomar no sentido estrito<sup>16</sup>. São certamente Luís e Paula, seus filhos, que distribuíram a obra do pai em cinco partes quando da edição da *Compilação* em 1562: peças de devoção, comédias, tragi-comédias, farsas e obras miúdas. O primeiro género, ao qual pertence a nossa peça, é certamente o menos artificial. Teófilo Braga divide esta obra em três géneros: teatro hierático, teatro aristocrático e teatro popular, enquanto José António Saraiva distingue nela nove categorias.

O *Breve Sumário da História de Deus*<sup>17</sup> termina com o *Diálogo sobre a Ressurreição* e evoca a história da Humanidade desde a queda à Ressurreição, como já o dissemos. A peça assemelha-se a um longo prefácio, o que nos lembra Graham A. Runnalls ao dizer que a Paixão convoca a história da Humanidade desde a Criação<sup>18</sup>. Parece-nos que foi bem essa a ideia de Gil Vicente.

Na *História de Deus* intervêm um anjo, quatro diabos (Lúcifer, Belial, Satanás e Belzebu), três alegorias carregadas de transições (o Mundo, o Tempo e a Morte), uma dezena de figuras bíblicas e, por fim, Jesus Cristo. Depois de um prólogo confiado ao Anjo e de um copioso debate entre Lúcifer e os seus acólitos, sucedem-se três partes desiguais: a lei da Natureza (queda de Adão e Eva, Abel e Job), a lei da Escritura (os profetas Abraão, Moisés, David e Isaías) e a lei da Graça (João Baptista e

---

<sup>14</sup> Pierre Servet, p. 64.

<sup>15</sup> I. Salvatore Révah atribui a Gil Vicente duas peças religiosas (*Auto de Deus Padre Justiça e Misericórdia* e *Obra da Geração Humana*); v. *Deux autos de Gil Vicente restitués à leur auteur*, Lisboa, Biblioteca de Altos Estudos da Academia das Ciências, 1949. No entanto, Paul Teyssier – e nós estamos de acordo com ele – contesta esta opinião: Teyssier, 1982, p. 18.

<sup>16</sup> Anne-Marie Quint *Le Jeu de l'âme, Le Jeu de la foire*, Paris, Michel Chaudagne, 1997, p. 22.

<sup>17</sup> Segundo a *Compilação*, a peça foi representada em Almeirim diante do rei D. João II e da rainha D. Catarina.

<sup>18</sup> Runnalls, p. 38.



o Cristo). Quando o Tempo decidir, a Morte levará todas as personagens ao Limbo, onde, depois da crucificação, o Cristo Redentor irá libertá-las.

No *Breve Sumário da História de Deus*, Deus encontra-se ausente. É o “Deus escondido”, do profeta Isaías e da tradição judaica, indizível e silencioso. Fala apenas por intermédio do Anjo que o representa, e só se revela pela sua obra e na pessoa do seu Filho. O Diabo, por outro lado, esse mestre do Mal, é como o negativo do Anjo, ao mesmo nível do que ele, como o nota Anne-Marie Quint a propósito da *Trilogia das Barcas* e do *Auto da Alma*<sup>19</sup>. Assim podemos avaliar a importância da introdução das diabices nos mistérios; elas são numerosas na *Passion* de Michel e menos relevantes na de Gréban; nesta, Lúcifer ou um outro dignitário da sua corte encontra-se quase sempre presente. É preciso seguir o exemplo dos grandes destinos – os humanos são “le champ clos où s’affrontent puissance divine et forces diaboliques”<sup>20</sup>. O grande mal do mundo é obra do Diabo, que dele se aproveita usando e abusando do livre arbítrio que Deus consentiu aos homens.

Como Deus no *Breve Sumário*, Cristo está ausente do *Diálogo da Ressurreição*. O Diabo, igualmente. O *Diálogo* põe em cena três rabinos, Levi, Samuel e Aroz, que afirmam fidelidade à lei mosaica e ironizam a propósito da Ressurreição de Cristo. Dois centuriões, chegando sobresaltados do sepulcro, tentam convencer os incrédulos.

Pode parecer curioso que Gil Vicente chame “diálogo” a uma peça com cinco personagens. Reparemos, todavia, na observação de Michel Zink: “Les dialogues très nombreux ne mettent jamais sur scène plus de deux personnages à la fois”<sup>21</sup>. E este autor diz ainda: “[...] L’abondance des dialogues dans tous les genres médiévaux – chanson de geste, roman, poésie lyrique même, avec les chansons de rencontre amoureuse et les jeux partis – suggère les effets qu’ils pouvaient en tirer en contrefaisant la voix de l’un, puis de l’autre”<sup>22</sup>. A poesia medieval portuguesa é animada por numerosos diálogos. É também possível que Gil Vicente utilize este termo porque duas identidades se defrontam no palco: os Judeus e os Romanos. Ou então, o “diálogo” significa simplesmente mais de uma pessoa, como é o caso em certas peças europeias.

---

<sup>19</sup> Quint, p. 109.

<sup>20</sup> Faivre, p. 54.

<sup>21</sup> Michel Zink, *Littérature française du Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1992, p. 202.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 201.

Não encontramos as fontes da peça em estudo, que não se inspira nem na *Bíblia*, nem no *Evangelho* de Nicodemo, nem na *Vita Christi* de Ludolfo de Saxe. Os autores dos mistérios não se privaram de se inspirar nos *exempla* que os pregadores ofereciam nos seus sermões. Mas deve-se evitar ver apenas em cada obra inovações do passado ou, ao contrário, ceder à ilusão do progresso em arte, ilusão na qual o passado existiria unicamente para preparar o futuro<sup>23</sup>. Gil Vicente pode muito bem ter *inventado*, ao preço de anacronismos<sup>24</sup>, o encontro de rabinos e de centuriões para as necessidades da sua intenção<sup>25</sup>. Aqui voltaremos.

A peça contém uma estrutura muito simples: um único acto, sem cenas, num único local<sup>26</sup>. O texto está recheado de provérbios (a sabedoria popular como fonte de argumentos), e os Judeus falam a língua característica estudada por Paul Teyssier<sup>27</sup>. Mudam assim o ditongo *ou* em *oi* e empregam muitas vezes um português arcaico e uma linguagem rústica. Vontade de fazer rir, sem dúvida, num autor dotado para o género cómico, mas também a vontade de tipificar, de sublinhar, a singularidade

---

<sup>23</sup> Cf. Faivre, p. 62.

<sup>24</sup> Mencionados unicamente por Mateus (28, 4): “e os guardas, com medo dele, ficaram muito assombrados, e como mortos”. O tema dos guardas foi retomado pela lenda da Ressurreição. Era preciso responder à acusação dos rabinos, que pretendiam que o corpo de Cristo tinha sido roubado durante a noite pelos discípulos. A iconografia vai inspirar-se deste episódio. Num dos primeiros documentos conhecidos, o sarcófago da Paixão (Museu de Latrão), o crisma é representado ao centro de uma coroa sobre dois guardas, um acordado e o outro a dormir. Os guardas, em pequeno número no fim da Idade Média, tornam-se cada vez mais numerosos e mais patéticos a partir do século XV. Teria tido Gil Vicente a ideia para a peça ao ver uma imagem semelhante? A iconografia da Ressurreição é muito abundante, estando presente na pintura e nos frescos, assim como nas miniaturas dos livros de horas e na escultura. O tema de Cristo em elevação em cima do túmulo surge a partir do século XIV. A título de exemplo, citemos o *Parement de Narbonne* de 1375 (com uma Ressurreição mostrando a descida dos Limbos e Cristo com Madalena), e o *Tríptico da Ressurreição* de Hans Memling, no Museu do Louvre. Notemos igualmente, simbolizando a ruptura com o judaísmo, a *Flagelação* do Louvre (Thuringe, início do século XV), no qual Judas e um judeu chicoteiam Cristo.

<sup>25</sup> O judaísmo rabínico nasce depois da destruição do Templo por Tito, em 70.

<sup>26</sup> Já o dissemos, o diálogo está perto da farsa. Se seguirmos as ideias de Bernard Faivre em relação ao teatro francês, no seguimento de B. Bowen (pp. 70 e segs.), trata-se efectivamente de uma “forma breve” com personagens em carne e osso, com preocupações materiais. E a sua decisão, finalmente, é a de enganar, “farsar”, os Cristãos. Mas a peça pode provir da “sottie”, ou mais precisamente da “sottie jugement”, pois os rabinos constituem tipos convencionais, e a obra “julga” a verdade de um acontecimento, a Ressurreição de Cristo. Sem contar com o sermão burlesco de Rabi Aroz.

<sup>27</sup> *La Langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959.



de um grupo. De uma certa maneira, Gil Vicente prossegue a tradição antijudaica que encontramos no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516), nomeadamente na *Farsa do Alfaiate*, de Anrique da Mota.

Ora, justamente, segundo a crença, para um cristão, quem cria obstáculo à Ressurreição são os Judeus. Na economia da salvação, a Ressurreição tem uma função decisiva. Para Santo Agostinho, por exemplo, “a ressurreição dos mortos é o objecto da nossa esperança e da nossa fé. Suprimir a fé na ressurreição é eliminar pela base toda a doutrina cristã<sup>28</sup>. A garantia da ressurreição no fim dos tempos é precisamente a Ressurreição de Cristo. A sua Paixão redime os homens do pecado original, ponto de partida de todos os outros. Uma dupla graça divina, tal é o sentido da “boa palavra”, da “nova aliança”. A Ressurreição é a afirmação da presença constante de Jesus entre os homens. Porque o Diabo espia, o Mal não cessa de os ameaçar. Deus deu-lhes a Igreja e dá a esta um poder louco, tão louco como a loucura da cruz, da celebração de Cristo no momento da Eucaristia. Sob a aparência linear do tempo profano, que governa as instituições e a vida pública, a Igreja, que é o corpo glorioso de Cristo espalhado por todos (“a Santa Igreja somos nós”, exclama Santo Agostinho<sup>29</sup>, opera o perpétuo retorno, pela comemoração sempre recomeçada dos ciclos litúrgicos do dia e do ano<sup>30</sup>.

Pode-se acusar os Judeus de terem sacrificado Jesus: *Jerusalem homicida*, diz Santo Ambrósio no *Auto da Alma*. O Judeu é o adversário, tal como Satanás<sup>31</sup>. O Diabo, diz a Escritura, “detém o poder da morte” [Hebreus, 2, 14]<sup>32</sup>. Nos seus sermões, Santo Agostinho insiste sobre a ressurreição dos mortos<sup>33</sup>. Este medo cristão dos fins dos tempos retoma uma velha preocupação do homem, que certamente nunca deixou de se atormentar pela ideia da morte. Se admitirmos, como o deseja Heidegger,

---

<sup>28</sup> Santo Agostinho, *Sermões*, CXIX, 12.

<sup>29</sup> *Idem*, CCXIII, 7.

<sup>30</sup> A Eucaristia prefigura o regresso de Cristo.

<sup>31</sup> Satanás em hebreu significa “adversário”.

<sup>32</sup> Guy Lobrichon, *La Religion des laïcs en Occident*, Paris, Hachette, 1994, pp. 61 e segs.

<sup>33</sup> Os textos mais antigos ignoram a ressurreição dos mortos. O pensamento hebreu está mais virado para a vida terrestre, à espera de um tempo de paz universal e definitivo (Isaías, 55, 18-25). A ressurreição aparece nos profetas. Vejamos Ezequiel (37, 12): “Assim diz o Senhor Jeová: eis que eu abrirei as vossas sepulturas, e que eu vos farei sair das vossas sepulturas, ó povo meu, e vos trarei à terra de Israel”. E o livro de Daniel promete a ressurreição, não a todos, pois distinguirá entre o puro e o impuro.

que todo o pensamento pensante é de natureza escatológica, compreendemos melhor este medo do extremo fim. O pensamento humano não pode conceber a economia da morte e, no repertório das soluções que ela propõe (imortalidade, reencarnação...), a figura da ressurreição muitas vezes é associada aos ciclos naturais, ao momento das estações, ao renascer da vegetação. Na Babilônia, Tamás incarna a vida vegetal: ele é o arquétipo do deus que desaparece. Ainda na Mesopotâmia, Ishtar desce aos infernos, onde é exterminada pelo irmão e em seguida ressuscitada por Enki. No Egito, Osíris, decepado por Seth, ressuscitado por Isis, renasce no tempo das colheitas. Para os Gregos, Dionísio, devorado ou desmembrado pelos Titanos, salvo por Zeus, por Apolo ou por Atena, é igualmente um deus morto e ressuscitado. Num registo vizinho, as mortes sacrificiais regeneradoras são conhecidas de um continente ao outro. Enfim, nos diversos Carnavais, a devastação da Morte precede a chegada da Primavera. A ressurreição cristã inscreve-se neste conjunto; a morte e a Ressurreição de Cristo recapitulam, em certa medida, prolongam e aprofundam a morte de deuses pagãos<sup>34</sup>. Mas ela também se singulariza. Por um lado, Jesus, o homem-Deus, é o Único, enquanto participante da Trindade Divina. Por outro lado, os mortos não ressuscitam “sob a mesma forma”: são outros, irradiados pela glória celeste. “Semeia-se corpo animal”, diz Paulo na *Primeira Epístola aos Coríntios*, “ressuscitará corpo espiritual” (Cor 15-44).

Gil Vicente faz de Santo Agostinho, o “doctor da graça”, uma das principais personagens do *Auto da Alma*. Que saberá ele do verdadeiro Agostinho? Tê-lo-ia conhecido pelos textos<sup>35</sup>, a partir de diversos autores ou através de pregadores<sup>36</sup>? E, se tem respeito ou admiração por Agostinho, será ele um dos partidários do agostinismo da graça ou do agostinismo da interioridade e da piedade pessoal? A Igreja, que participa também da “cidade terrestre”, que construiu o “amor de si até ao desprezo de Deus”<sup>37</sup>, está em crise. Na Alemanha, a instituição está ameaçada por Martinho Lutero. O dinheiro invade tudo, acende a cupidez dos monges, sustenta o modo de vida dos bispos que desertam das residências, asfixia

---

<sup>34</sup> Jean Pépin, *Encyclopédie Universalis*, t. 15, p. 805.

<sup>35</sup> O retorno à crítica dos textos, típico do Renascimento, deu a edição de Amerbach (Basileia, 1506).

<sup>36</sup> Cf. provérbio citado por Gil Vicente: “Não há sermão sem Santo Agostinho, nem panela sem toucinho”.

<sup>37</sup> Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, XIV, 28.



a liturgia com um fausto complicado e duvidoso, favorece o tráfico de “indulgências”, que pretendem resgatar a graça divina. Roma é o “encontro de todos os vícios, diz Lourenço, *o Magnífico*. Isto scandalizou Gil Vicente, que retomou estas críticas em várias obras, tornadas quase *topoi*. Desta vontade, saída das camadas mais diversas da cristandade, de reformar a igreja e de salvar Roma participam as obras religiosas de Gil Vicente. E, precisamente, o *Breve Sumário da História de Deus* é, à sua maneira de homem de teatro, uma forma de defender o regresso ao texto, à Escritura, simplificando e dramatizando a narrativa das manhas e tentações do Diabo, num mundo apressado pelo tempo e pela morte desde Adão até Jesus Cristo.

O *Diálogo da Ressurreição* defende a verdade da Escritura. E, se o Diabo não aparece, o combate entre o Bem e o Mal surge disfarçado sob a forma de uma tensão entre verdade e recusa de verdade, esta outra maneira de mentir. Toda a peça desenvolve o tema de um julgamento. Mas se o entendimento é livre, como o afirma o *Auto da Alma*, capaz pois de reconhecer por si próprio a verdade, ele tem o poder de a tornar pública ou de a calar.

A peça começa com o diálogo entre dois rabinos, Levi e Samuel. Levi levanta questões relativas ao dinheiro, fala de alugar terras, aborda o problema do Messias. Pensa que o Messias mentiu ao anunciar que ressuscitaria.

Chegam, então, dois centuriões deslumbrados. De manhã muito cedo, quando dormiam dizem “Jesus saiu do sepulcro” (v. 75). Samuel, céptico, supõe que o corpo de Jesus foi roubado. O centurião repete que Ele ressuscitou, e que até lhe caíram os cabelos. O segundo centurião acrescenta que perdeu todos os dentes e até as unhas. Samuel dá a um dos centuriões dinheiro para comprar uma cabeleira e aconselha o outro a comer papas e comprar luvas para esconder os dedos, sinais da Ressurreição. Os centuriões partem.

Tudo isto inclina Levi para crer na Ressurreição; evoca a santidade que Jesus mostrou no momento da sua morte, quando o Sol escureceu e a Terra tremeu. Subitamente, Samuel conta a verdade: a sua casa tremeu, caiu a cantadeira, a louça partiu-se e até o azeite e o vinagre se entornaram (vv. 142-145). Levi diz que devem ser consultados os outros rabinos para analisar os acontecimentos (vv. 146-153).

Rabi Aroz é o mais reticente. Recusa ouvir e deseja passear com a sua bolsa com dinheiro (v. 164). É do domínio público que Cristo ressuscitou na sua túnica, “fama é que Cristo depois de enterrado/da hopa neta é

ressuscitado” (v. 176)<sup>38</sup>. Depois insiste sobre o seu sofrimento, evoca a coroa de espinhos, o peso da cruz que transportou para o alto da colina, Ele, tão fraco e tão magro. Levi consegue convencer Samuel, que começa a acreditar em que Jesus é o Messias. Isaías, o profeta amado, não tinha já anunciado o sucedido? Ezequiel, Amos, Salomão, David, Daniel, todos eles falaram da Ressurreição. É o Messias (vv. 221-223)<sup>39</sup>.

Rabi Aroz profere então um discurso digno de um louco, de um parvo e do mundo às avessas, um sermão burlesco onde a palavra “alcaçarias” é recorrente (vv. 224-236). No fim, afirma que é o Messias, que Ele levará o povo de Israel à terra de leite e mel que Deus lhes prometeu em herança (v. 235). A herança prometida por Deus, responde Levi, será a Ressurreição final; a abundância foi criada para os animais, o Messias “não viria fartar os corpos de mel” (v. 247).

Que fazer? pergunta Aroz. Calar, diz Levi: “que seja verdade, calar e negar” (v. 291).

*Sabes que receio  
o mal que fazemos é crime tão feio,  
que já Jeremias o chorou primeiro* (vv. 300-302).

Mesmo que seja verdade, é preciso silenciar e ir à sinagoga. O dinheiro é o verdadeiro Deus, responde. Aroz acrescenta que para não se confessar a derrota se deve dançar e cantar (vv. 311-316).

Singular discurso, este, estabelecendo um diálogo que faz eco, talvez, com o sinédrio. Este homem, Jesus, seria culpado de crime? Teria saído do sepulcro? Assim, seria mesmo o Messias anunciado por Isaías e outras figuras bíblicas? O motor desta breve peça de teatro é a maneira como a dúvida se vai dissipando. Se eles são os homens da Aliança cren-tes e eloquentes em interpretação, os Judeus são, antes de tudo, os homens da “cidade terrestre”. Para Aroz, a promessa do Messias é a terra do leite e do mel. Os rabinos, à excepção de Aroz, não criticam os testemunhos quando estes assentam sobre a evidência: as feridas nos corpos

---

<sup>38</sup> Os teólogos da Idade Média perguntaram-se se Cristo tinha ressuscitado nu ou vestido (Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1955, vol. II, p. 544). Ludolfus de Saxe diz que o sudário de Cristo tem como finalidade mostrar que Cristo não foi roubado (*Vita Christi*, Paris, Benjamin Duprat, 1848, p. 404).

<sup>39</sup> Deus conosco (Is 9, 1-6; Mt 1, 23).



dos centuriões e as falas de Samuel<sup>40</sup>. Isso chega para estabelecer a verdade. E ao extraordinário dos testemunhos responde o extraordinário do acontecimento – a Ressurreição – que preparava o extraordinário da morte (o Sol negro, a Terra que tremeu). A partir deste momento, o essencial está dito. O crédito concedido ao rumor público, que aliás Levi punha em dúvida no início da peça, e o argumento do sofrimento de Cristo, que demonstra a sua coragem, acabam por convencer Samuel e Aroz, o irredutível<sup>41</sup>.

A causa foi compreendida e a verdade admitida, mas será possível reconhecê-la? E eis-nos numa outra dimensão: é preciso dissimular e mentir. Talvez Gil Vicente se inspire num episódio narrado, mais uma vez, unicamente por Mateus (28, 11-15). Avisados pelos guardas do desaparecimento de Cristo, os sacerdotes pagam para esconder a verdade e espalham a notícia de que os discípulos o roubaram durante a noite<sup>42</sup>. Contrapropaganda ao preço de uma mentira. Terá ele um bom conhecimento do judaísmo?<sup>43</sup> O *Diálogo* está semeado de provérbios sobre o silêncio (*Se sempre calares, nunca mentirás* (v. 11), *quem não mente, não vem de boa gente* (v. 15), provérbios ainda hoje conhecidos, ao ponto de um livro publicado recentemente sobre a sabedoria judaica intitular um dos seus capítulos “Parler, se taire”<sup>44</sup>.

Resumindo, a peça oscila entre a positividade e a negação. O Judeu aceita a evidência do facto constatado e experimentado e dispõe da capacidade de julgamento que Deus deu ao Homem. Mas recusa a certeza assim adquirida, afasta-a, porque ela o obrigaria a modificar a sua crença

---

<sup>40</sup> Segundo a narrativa de Mateus (28-4), o túmulo de Cristo estava guardado, e sabemos a fortuna iconográfica desta indicação. Circulou uma lenda dizendo que o cadáver tinha sido roubado, seguida de outra versão segundo a qual o túmulo tinha sido selado.

<sup>41</sup> Gil Vicente é fiel aos Evangelhos. Os discípulos só reconhecem o Crucificado pelos sentidos, tocando-o (Lc 24-39, Jo 20-27), ouvindo o som da sua voz (Jo 20, 16-17), vendo-o romper o pão e comê-lo (Lc 24-43) ou permitindo o milagre dos peixes (Jo 21, 4-12).

<sup>42</sup> No *Mystère* de Gréban os soldados pedem 10 000 besantes para esconder a verdade. Lynette R. Muir escreve a propósito dos mistérios da Ressurreição: “Some texts considerably extend also with the Jewish authorities and the argument over how the guards should be paid to hold their tongues”, *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge University Press, 1995, p. 140.

<sup>43</sup> A bula *Cum ad nihil magis* institui a Inquisição em Portugal.

<sup>44</sup> Victor Malka, *Proverbes de la sagesse juive*, Paris, Editions du Seuil, 1994. Ver ainda Joseph Klatzmann, *L'Humour juif*, Paris, PUF, Que sais-je?, 1998; André Nahum, *Humour et sagesse judéo-arabes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998.

e os seus hábitos. Nega a verdade para não negar a sua natureza. Aroz reconhece: está do lado do mal.

Curiosamente, Gil Vicente antecipa o encadeamento das razões que levaram Martinho Lutero do elogio dos Judeus à sua execração. Lutero condena primeiramente o destino que os Cristãos reservam aos Judeus porque, diz ele, “tenho esperança de que se tratarmos bem os Judeus e se os instruímos através da Santa Escritura muitos se tornarão verdadeiros cristãos e voltarão à religião dos seus pais, os profetas e os patriarcas”<sup>45</sup>. No “último” dos três livros, Lutero condena os Judeus às gemónias.

Quais são as relações entre Gil Vicente e os Judeus? Na sua obra critica-os no entanto defende-os na carta a D. João III, datada de 1531, a uma terça-feira “Gorda”, dia 3 de Março de 1506, em Abrantes. Temos de ser muito prudentes a fim de evitar a ilusão prospectiva ou retrospectiva que ameaça toda a interpretação. Estamos de acordo com Hannah Arendt quando diz “il faut bien se garder de confondre deux choses différentes: l’antisémitisme, idéologie laïque du XIXe siècle, mais qui n’apparaît pas sous ce nom qu’après 1870, et la haine du juif, d’origine religieuse, inspirée par l’hostilité réciproque de deux fois antagonistes”<sup>46</sup>. Em relação aos Judeus, Gil Vicente adopta aparentemente a distinção de Bernard de Clairvaux entre o homem carnal e o homem espiritual<sup>47</sup>.

Por outro lado, e no pólo oposto, o judeu a quem o Diabo recusa a passagem no *Auto da Barca do Inferno*, consentindo unicamente em levá-lo a reboque, é o símbolo do “judeu teológico”. O judeu está reduzido aos seus dois atributos: o dinheiro e o bode. Os três rabinos encontram-se ao centro destes dois pólos. Pela sua função e porque o tema da peça os obriga, estes relevam do judeu teológico. São símbolos. Mas pertencem igualmente a este mundo, onde possuem os seus interesses, as suas preocupações, os seus projectos. E se o seu gosto comum pelas terras e pelo comércio se presta à troca, diferem bastante pela sua atitude frente ao acontecimento e pela sua maneira de reagir e de julgar, para que não constituam puras representações, mas sim verdadeiras personagens.

O mundo não é unívoco. Está penetrado de uma multiplicidade de sentidos, com sinais que se cruzam, se correspondem, se interpenetram e se opõem. Cidade terrestre e cidade celeste misturam-se inextricavel-

---

<sup>45</sup> Martinho Lutero “Que Jésus-Christ est né juif”, in *Martin Luther*, Lienhard, Genève, Labor et Fides, 1991, p. 265.

<sup>46</sup> Hannah Arendt, *Sur l’Antisémitisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, p. 9, e prefácio.

<sup>47</sup> Hervé Martin, *Mentalités médiévales, XIe-XIVe siècles*, Paris, P.U.F., 1996, pp. 446-453.



mente. E nesta desordem do mundo que esconde a ordem divina o olho agudo de Gil Vicente observa, indulgente e feroz. No entanto, não se satisfaz com as aparências. É um homem de fé, que se aflige sem dúvida com os mistérios das Igreja e que mede o perigo da heresia ameaçando Roma. Daí a necessidade de um regresso às fontes e o *Breve Sumário da História de Deus*. O nosso autor encontrou o conflito de duas religiões, a cristã e a hebraica, alimentou as guerras entre os clérigos e os rabinos e incendiou os ódios populares.

Evocámos as suas razões teológicas do lado cristão. Desde o período patristico, talvez desde Paulo, que existe uma tendência para “desjudizar” Cristo<sup>48</sup>. Mais tarde, o judaísmo rabínico manteve, escreve Georges Vajda, a “sua convicção de ser o único herdeiro das promessas feitas ao povo eleito e o objecto privilegiado do amor divino”<sup>49</sup>. Em consequência, opõe-se ao messianismo de Cristo.

Duas religiões monoteístas afrontam-se – “a hostilidade recíproca de duas crenças antagonistas”, escreve Hannah Arendt. A diferença é que uma tem o poder, a outra não. Gil Vicente joga, ou seja, uma partida neste combate. A sua maneira, quer dizer, privilegiando, ou mesmo inventando, certos efeitos espectaculares. A lição do *Diálogo* também se pode esclarecer à luz da hermenêutica medieval dos quatro sentidos da Escritura. Os Judeus dependem do sentido histórico: têm a sabedoria do real, sabem reconhecer a verdade dos factos. Mas o sentido tropológico escapa-lhes. E isso perverte o sentido alegórico que diz respeito à fé e proíbe o sentido anagógico e a visão dos fins dos tempos.

Acto de fé em forma de divertimento, o *Diálogo* é também um acto político. Muito provavelmente escrita no dia de Páscoa, a peça foi certamente representada perante D. João III. Um divertimento sagrado no dia de Páscoa? O riso é lícito nesse dia, porque é um dia de alegria.

D. João III é um soberano letrado, com uma piedade cada vez mais inquieta, que conseguirá em 1536 o estabelecimento de uma Inquisição de Estado, apesar das reticências do papa. Indirectamente, a peça justifica as medidas de expulsão tomadas por D. Manuel em 1497.

---

<sup>48</sup> Dominique Cerbelaud, *Encyclopédie des Religions*, p. 326.

<sup>49</sup> Georges Vajda, “La Religion juive” in *Encyclopédie Universalis*, Paris, 1989, vol. XIII, p. 129.